Teatr ateneum

Państwowy Teatr

Ateneum

im. Stefana Jaracza

sezon 1970/71

PROGRAM

Warszawa

Czwarta premiera w sezonie 1970/71

OSOBY

(W KOLEJNOŚCI UKAZYWANIA SIĘ NA SCENIE)

Grigoriew — narrator — IGNACY MACHOWSKI
Stiepan Trofimowicz Wierchowieński — JAN ŚWIDERSKI
Barbara Pietrowna Stawrogin — HANNA SKARŻANKA
Liputin — BOGDAN BAER
Szigalew — ZDZISŁAW TOBIASZ
Iwan Szatow — ANDRZEJ SEWERYN
Wirgiński — BOHDAN EJMONT
Gaganow — STANISŁAW LIBNER
Aleksy Jegorowicz — * * *
Mikołaj Stawrogin — KRZYSZTOF CHAMIEC
Praskowia Drozdow — BARBARA RACHWALSKA
Dasza Szatow — JOANNA JĘDRYKA-CHAMIEC
Aleksy Kiriłow — WŁADYSŁAW KOWALSKI
Liza Drozdow — ANNA SENIUK
Maurycy Nikołajewicz — HENRYK ŁAPIŃSKI
Maria Timofiejewna Lebiadkin — ELŻBIETA KĘPIŃSKA
Kapitan Lebiadkin — BOGUSZ BILEWSKI
Piotr Stiepanowicz Wierchowieński — MARIAN KOCINIAK
Fiedka — LUDWIK PAK
ROMAN WILHELMI
Seminarzysta — JAN KOCINIAK
Lamszyn — MARIAN RUŁKA
Oficer — JÓZEF KOSTECKI
Maria Szatow — HANNA GIZA
Tichon — JERZY KALISZEWSKI
Lokaj — * * *

FIODOR DOSTOJEWSKI

BIESY

Adaptacja sceniczna: ALBERT CAMUS

Przekład: JOANNA GUZE

Reżyseria

JANUSZ WARMIŃSKI

Scenografia

LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

Światło

RYSZARD KOWALSKI

Asystent reżysera

ANDRZEJ SEWERYN

Asystent scenografa

INES KUSKE

•

Dyrektor i Kierownik artystyczny

JANUSZ WARMIŃSKI

13

Prapremiera polska w marcu 1971



W ramach pełnego realizmu znaleźć w człowieku człowieka... Nazywają mnie psychologiem; to nieprawda, jestem tylko realistą w sensie wyższym, czyli przedstawiam wszystkie głębiny duszy ludzkiej.

FIODOR DOSTOJEWSKI

←

Fiodor Dostojewski (1821—1881).



Ciemna noc, choć oko wykol!
Noc zawiejna, wyje wiatr...
Pobłąkało nas złe licho,
Wodzi, zwodzi w polu czart!

. . ..

To nie czart, to czarty zgrają!
Kędy gnają? Kto je zwiódł?
Kuma-czarta li chowają?
Kumy-wiedźmy li to ślub?

ALEKSANDER PUSZKIN
Biesy — fragmenty
Przełożył *Julian Wołoszynowski*



A pasło się tam na górze stado wielu wieprzów. I prosili go, by im dozwolił wejść w nie. I zezwolił im. Wyszły tedy duchy nieczyste z człowieka i weszły w wieprze. A stado pędem z urwistego brzegu wpadło do morza i potonęło. Widząc zaś pasterze, co się stało, uciekli i rozgłosili to po mieście i wioskach. I wyszli oglądać, co się stało. I przyszli do Jezusa, i ujrzeli, że człowiek, z którego wyszły czarty, siedział odziany i przy zdrowych zmysłach u nóg jego. I zdjął ich lęk. A ci, co wiedzieli, opowiedzieli im, jak uzdrowiony został od czartów.

Łuk. VIII, 32—35



Andrzej Drawicz

SPOTKANIE NAD „BIESAMI"

1.

Dostojewski w rękach Camusa; nad tekstem *Biesów* spotykają się dwie indywidualności, dwie myśli, dwa pióra, jedno bez wątpienia genialne, drugie — cokolwiek o nim krytycznego sądzić — z pewnością wybitne.

Spełnia się akt bardzo intymnej bliskości, mający w sobie i coś z hołdu ucznia wobec mistrza, i wyciągnięcia konsekwencji z odebranych nauk (wraz z nieuchronnym w takich wypadkach sprzeciwem), i spojrzenia, już pod koniec życia, ku wczesnym źródłom inspiracji. A może rola Iwana Karamazowa, którą sam Camus grał przed wojną w założonym przez siebie w Algierze *Théâtre de l'Equipe* — rola myśliciela, który przyjmując Boga odrzucał stworzony przez niego świat — wymagała podjęcia jeszcze raz, i tym razem w pełniejszym wymiarze?

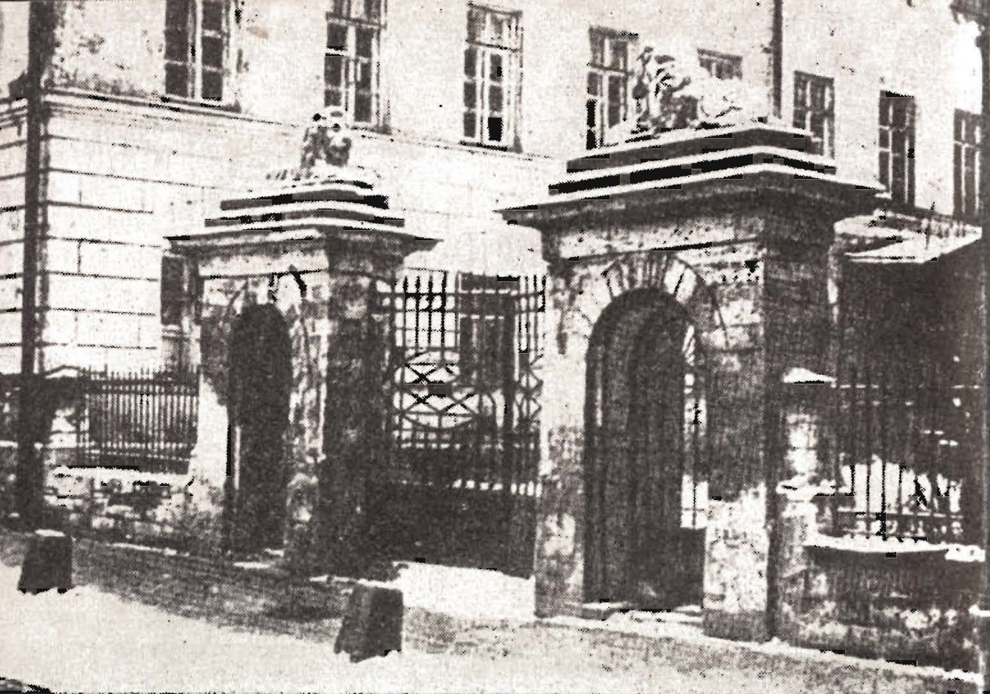
Biesy, książka z całego dorobku Dostojewskiego najbardziej kontrowersyjna, najzajadlej atakowana, najchętniej przeinaczana w interpretacjach — były adaptowane już wcześniej, i wielokrotnie. Podobnie zresztą jak większość utworów pisarza, uznawanego zawsze, i nie bez racji, za urodzonego dramaturga, bo jego ulubione konfrontacje postaw-idei, wcielonych w typy ludzkie i rozjarzających się do białości w trakcie szermierek słownych — były sceniczne ze swej formy, a dramatyczne z najgłębszej istoty. (*Dostojewski ... pisał jak prozaik, ale czuł jak dramaturg* — zauważa, nieco wprawdzie upraszczając sprawę, Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko). Pewien rozgłos zyskała sobie inscenizacja MCHAT-u, zatytułowana *Mikołaj Stawrogin*, grana w roku 1913; w określonym klimacie społecznym pozycję Dostojewskiego odczuto wtedy chyba zbyt jednoznacznie; były protesty przeciw graniu tam i wtedy t a k i e g o utworu, m.in. ze strony Gorkiego. Najgłośniejsza z adaptacji, Camusowska, ujrzała scenę w paryskim teatrze *Antoine* w styczniu 1959 roku.

Camus adaptując *Biesy* miał już za sobą wszechstronne doświadczenie człowieka teatru — kierownictwo, reżyserię, aktorstwo — i dramaturga (sztuki *Nieporozumienie, Stan oblężenia, Kaligula, Sprawiedliwi* *); miał także w sobie fascynację utworem. *Biesy* — pisał w programie — *są jednym z czterech czy pięciu dzieł, które stawiam ponad wszystko inne. Mogę powiedzieć, że pod niejednym względem żywiłem się nim i kształtowałem na nim. W każdym razie prawie od dwudziestu lat widzę jego postaci na scenie.* A gdzie indziej, w wywiadzie prasowym mówił: *Nie widzę, czego by brakowało Dostojewskiemu, aby stał się rosyjskim Szekspirem. Może oszczędności... Jego postaci prześladowały mnie przez całe życie* **). Praca nad tekstem odbywała się z największą troską o to, by jego skomplikowaną strukturę możliwie najmniej naruszyć; to się czuje. Czy to się udało? Adaptacje wielkich dzieł klasyki budzą zawsze uczucia niedosytu; każda z nich, z istoty swojej, musi zakłócić subtelne stosunki między różnymi warstwami utworów, i sam Camus jako adaptator swojej *Dżumy* nie mógł tego nie wiedzieć. Faktura Dostojewskiego, niezmiernie — o czym wie każdy jego czytelnik — gęsta, nasycona wymową ukrytych znaczeń, kontekstów i spiętrzeń, musiała zostać w wersji scenicznej rozrzedzona; zabrakło pewnych wątków i postaci, których współobecność składała się, w czytelniczym odbiorze, na owo specyficzne przeładowanie, stłoczenie kształtów, dające wrażenie napięcia, brzemiennego w wyładowania myśli. Pewne sprawy, z istoty widzenia Dostojewskiego wieloznaczne, zostały, ręką adaptatora, uczynione bardziej określonymi. Pamiętając jednak mądrą maksymę Koźmy Prutkowa, że nikt nie ogarnie nieogarniętego — nie będziemy chyba wdawali się w drobiazgowy bilans nieuniknionych strat, myśląc raczej o efekcie ostatecznym, a także o — równie jak pewne straty nieuchronym — oddzieleniu się każdej adaptacji od swego pierwowzoru, i współistnieniu z nim na dwoiście dialektycznej zasadzie tożsamości-obcości.

---

*) Tytuły podawane są w brzmieniu polskim, niezależnie od tego, czy utwory były tłumaczone.

**) Ten i następne cytaty z uwag Camusa o „Biesach" — wg: Dialog nr 3/1959.

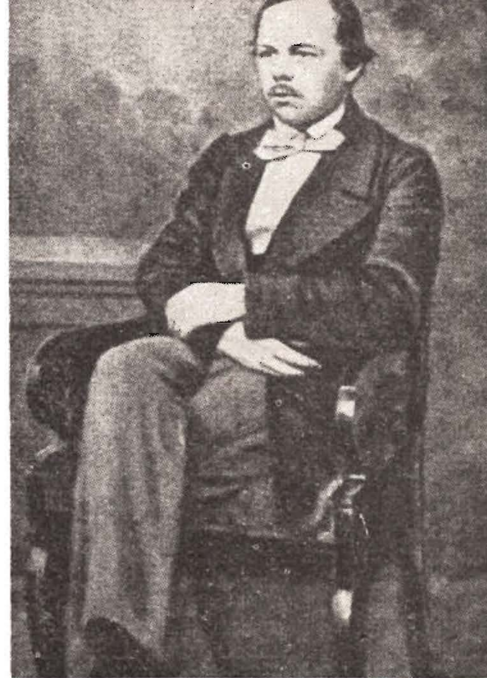


Szpital w Moskwie, w którym urodził się Dostojewski.

Trzymajmy się zatem afisza, który ogłasza *Biesy* jako *sztukę Alberta Camusa według powieści Dostojewskiego.*

2.

Powieść Dostojewskiego, opublikowana po raz pierwszy w roku 1871, kroiła się jako pamflet. Pisarza straszyły wówczas upiory nihilizmu; gdy w czasie pobytu za granicą dowiedział się o zabójstwie studenta Iwanowa, dokonanym przez członków podziemnej organizacji terrorystycznej pod przywództwem Nieczajewa — dojrzał w tej tragedii natychmiast zalążek własnej fabuły i okazję do zadania ciosu przeciwnikom politycznym. Ale ten doraźny zamiar uległ szybko modyfikacji. To, co kształtowało się pod piórem, miało wprawdzie pewne rysy pamfletu, syciło aktualiami (Dostojewski śledził proces Nieczajewa i studiował jego materiały),



Dostojewski w wieku lat 39.

nadawało postaciom powieściowym elementy portretów z natury (wiadomo, że prototypem Stiepana Trofimowicza był historyk Granowski, Piotra Wierchowieńskiego — Nieczajew, pisarza Karmazinowa *) — Turgieniew, Mikołaja Stawrogina — w pewnej mierze słynny wódz anarchizmu Bakunin) — ale w ostatecznym efekcie okazało się dalekie od płaskiej karykatury, i trzeba wiele zacietrzewienia lub po prostu niezrozumienia, aby tylko tak Dostojewskiego odczytywać. Jeśli *Biesy* są pamfletem, to jest to pamflet nieustraszonego rycerza myśli, który jej ostrze kieruje także przeciw sobie samemu; który najrzetelniej ujawnia racje przez siebie zwalczane i pozwala wszystkim bronić swych postaw aż do końca.

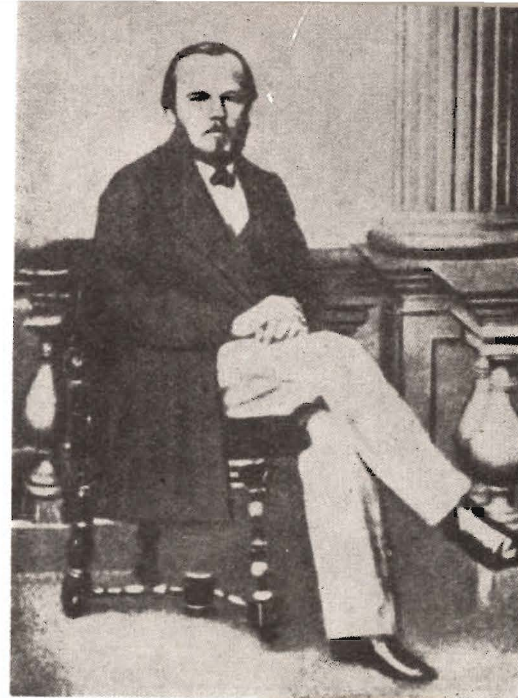
I nie tylko to. Dostojewski był za młodu związany z ideami rewolucyjnymi; okrutne przeżycia kartogi i przymusowej służby wojskowej odsłoniły mu głębie zła niezniszczalnego, będącego isto-

*) Który, notabene, w adaptacji Camusowskiej nie występuje.

tą kondycji ludzkiej — wobec którego dawne idee wydały mu się bezsilne, więcej: oszukańcze i szkodliwe, gdyż, kwestionując istnienie Boga, wydawały człowieka na łup nieograniczonej samowoli, zwiastowały zagładę wszelkich wartości. To — w największym i z konieczności upraszczającym skrócie. Jednakże świadomość pisarza wchłaniała w siebie wszystkie te, i wiele jeszcze innych alternatyw; Dostojewski widział ograniczenia każdej z postaw, każdej doświadczał, żadnej do końca nie przyjmował; wszystko rozumiał i nie będąc nigdy do końca z żadnym ze swych bohaterów, obdarzał każdego z nich cząstką siebie. *Jestem dzieckiem wieku* — pisał w swoim dzienniku — *dzieckiem niewiary i zwątpienia, po dziś dzień i nawet (wiem o tym) do grobowej deski. Okrutne męczarnie sprawia mi pragnienie wiary, tym w mej duszy silniejsze, im więcej mam dowodów przeciwstawnych.* Otóż właśnie: *Biesy*, podobnie jak *Zbrodnia i kara*, jak *Idiota*, czy *Bracia Karamazow* to ustawiczne, z cyklopicznym wysiłkiem dokonywane, zderzanie dowodów przeciwstawnych: na dobro i zło człowieka, na istnienie i nieistnienie obiektywnego systemu wartości, na bezwzględność rozpaczy i szanse nadziei. Dostojewski jest Winkelriedem, w którego pierś godzą naraz ostrza wszystkich fundamentalnych, moralnych i filozoficznych antytez. Rozdzierany przez nie, swoim cierpieniem szarpie nasze nerwy.

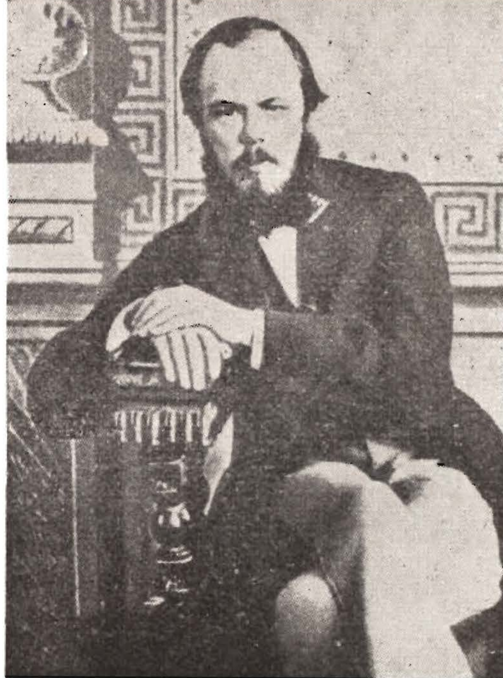
Stara Russa. Dom, w którym Dostojewski pisał „Młodzika".





Dostojewski w latach sześćdziesiątych.

Są więc *Biesy* wielogłosowym (badacze Dostojewskiego używają terminu „polifoniczny" dla określenia zasad budowy jego utworów) traktatem polemicznym, gdzie każdy walczy z każdym. A jeśli są w powieści (i w ślad za nią w sztuce) pewne granice, których, zdaniem pisarza, jednak przekroczyć nie wolno, i za którymi jego zrozumienie się kończy — to jest nimi właśnie brak wszelkich granic w zachłannym niszczeniu, apoteoza deptania wartości i uświęcania każdego środka przez cele, które miał prawo stawiać wybraniec nihilizmu, wódz-despota, traktujący jak mierzwę nie tylko system, społeczeństwo, moralność i etykę, ale także własnych towarzyszy. Straszliwy bełkot Szygalewa czy *ścięcie miliona głów* proponowane przez Piotra Wierchowieńskiego nie są absurdalnymi bredniami. Dostojewski znał *Katechizm rewolucjonisty* napisany przez Bakunina i odczytany w czasie procesu przez



Dostojewski w roku 1868.

Nieczajewa, a żądający od rewolucjonisty wyzbycia się wszystkich uczuć ludzkich w imię *strasznego, całkowitego, powszechnego i bezlitosnego zniszczenia;* znał słowa: *Rewolucjonista gardzi opinią publiczną... Moralne jest dla niego wszystko, co sprzyja triumfowi rewolucji; za niemoralne i występne uważa wszystko, co mu przeciwdziała.* Międzynarodówka socjalistyczna zdecydowanie wystąpiła przeciwko teoriom Bakunina-Nieczajewa; nie można jednak zaprzeczyć, że okazały się tragicznie żywotne. Już chociażby z tego względu obiegowa przez wiele lat i bardzo krzywdząca etykietka *reakcjonisty,* jaką nalepiono na torsie Dostojewskiego, winna być zdarta do końca — co przecież i tak nie wyklucza możliwości polemiki z różnymi sądami pisarza. Tu wszakże, gdzie jesteśmy — w *Biesach* — sygnalizował on z pewnością niebezpieczeństwa nieurojone, wstępując — jak pisał proroczo Sałtykow-Szczedrin *...w sferę tych odczuć i przeczuć, które są przedmiotem nie bezpośrednich a najodleglejszych poszukiwań ludzkości,* i okazując się bardzo wnikliwym myślicielem.



Dom w Dreźnie, w którym powstały „Biesy"

Oby przynajmniej został przez wszystkich, którym jest dziś bardzo potrzebny, dobrze — ale naprawdę dobrze, do końca — zrozumiany.

3.

Dostojewski w rękach Camusa; sytuacja złożona z pokrewieństw i przeciwieństw, zbliżeń i różnic; sytuacja ukształtowana przez opozycyjność postaw nauczyciela i ucznia, który następnie sam stał się nauczycielem. Nie tu miejsce na analizę porównawczą poglądów obu pisarzy-myślicieli, bo idzie wszak ciągle tylko o sztukę adaptacyjną, której Camus był — lojalnym chyba — konstruktorem, pracującym w cudzym materiale. Być może wszystko stało się w tej nowej budowli nieco za jasne, za logiczne; można by na tym tle snuć rozważania o odmiennych strukturach myślowych, o nieuchronnych skutkach ingerencji gallijskiej jasności w mrocz-



Rękopis „Biesów"

ne zacietrzewienia rosyjskiego maksymalizmu — ale to już sprawy z innego zakresu, mało sprawdzalnego przy tym.

Powiedzmy więc tylko w największym skrócie: wspólna jest u obydwu sytuacja wyjściowa — człowiek wobec przemocy świata, skazany na samotność, ryzykujący myśl o nieistnieniu Boga. Dalej zaczynają się różnice w samej metodzie postępowania: Camus tworzy idealnie zamkniętą konstrukcję logiczną, doprowadzającą do ostateczności. Trzeba zdobyć świadomość absurdu istnienia, wówczas cokolwiek się stanie — będzie logiczne, i jedynym wyjściem stanie się bunt, zrozumiany jako braterstwo samotnych; dopiero zupełna niezgoda na zastany system wartości narzuca — prawem paradoksu, ale i konsekwencji — humanistyczną solidarność. *Ci, którzy nie znajdują wytchnienia ani w Bogu, ani w historii, skazują się na życie dla tych, którzy podobnie jak oni nie mogą już żyć: dla uciśnionych* — czytamy w *Człowieku zbuntowanym*. Dostojewski, krwawiący na ostrzach swych antytez, nie wyciąga nigdy wniosków ani tak jasnych, ani tak skrajnych; instynktownie stara się zostawić człowiekowi nadzieję na jakiś system wartości, na Boga, w którego usiłuje wierzyć, rozpaczliwie i wbrew cytowanym *dowodom przeciwstawnym;* zresztą przesłanki, które gromadzi, często obalają wnioski. Lecz co z tego wynika? Czy to, że Camus był większym myślicielem? Już samo stawianie sprawy w ten sposób, zmierzające do porównywania nieporównywalnego, jest bezsensowne. Może natomiast to, że był sprawniejszym logikiem? Tu jednak dołączają się refleksje ogólniejszej natury. Wspaniałe abstrakcje Camusa budzą naszą zazdrość, ale i pewne rozdrażnienie jako produkt myśli czystej, nie zbrukanej mimo wszystko — mimo wojny i okupacji — całą nieczystością istnienia, nie utytłanej w plugastwie, nie doświadczonej ponad realną miarę wytrzymałości. Mieszkaniec *Martwego domu*, katorżnik, któremu kajdany ofiarowano jako najwyższą łaskę na moment przed egzekucją — jednak wiedział o życiu więcej, bo także i to, czego żadna logika i antylogika nie zmieści; dlatego może ręka mu drżała, nie pozwalając odbierać ludziom ostatniej nadziei. Niech to będzie dowodem jego słabości — słabości geniusza! — ale ze swoim bagażem doświadczeń jesteśmy jemu właśnie bliżsi. Zresztą sam dostrzegł i pokazał demona zniszczenia, skrytego w nagim intelekcie — na przykładzie Stawrogina, a później Iwana Karamazowa (*... zdawało mi się, że go doskonale rozumiem* — mówił w wywiadzie Camus; nic dziwnego). I to się sprawdziło.

Camus to — według popularnego określenia — myślenie do kresu. Dostojewski — istnienie do kresu.

Pozostawmy jednak obu pisarzy ich własnej chwale. Nad tekstem *Biesów* spotkali się w tym, co jest dziś dla nas jeszcze ważniejsze, niż przenikliwe ostrzeżenia przed upiorami niszczycielskiego fanatyzmu — w pytaniu o sens ludzkiej egzystencji, o szanse człowieka, zawsze z góry skazanego na śmierć — w pojedynku z sobą, światem, losem.

Oddajmy głos adaptatorowi:

Postaci Dostojewskiego — dziś wiemy to dobrze — nie są ani dziwne, ani absurdalne. Podobne są do nas, mamy takie same

serca jak one. I jeśli Biesy *są książką proroczą, to nie tylko dlatego, że zapowiadają nasz nihilizm, ale także dlatego, że pokazują dusze rozdarte i martwe, niezdolne do miłości i cierpiące z powodu tej niezdolności, pragnące i nie mogące wierzyć, dusze takie same jak te, które zaludniają dziś nasze społeczeństwo i nasz świat duchowy... A więc to nie tylko arcydzieło literatury powszechnej wchodzi dziś na scenę, ale także utwór aktualny.*

A jeśli tak, to reszta jest już sprawą teatru.

Andrzej Drawicz



Memento Dostojewskiego z datą 24 grudnia 1877 roku.

Memento na całe życie: 1) Napisać rosyjskiego Kandyda. 2) Napisać książkę o Jezusie Chrystusie. 3) Napisać moje wspomnienia. 4) Napisać poemat: Czterdziesty dzień. N. B. — wszystko to, prócz mojej ostatniej powieści i planowanej publikacji mojego Dziennika, wymaga co najmniej 10 lat pracy, a ja mam obecnie 56 lat. F. D.



... Ponad szczęście własne potrzebna jest człowiekowi świadomość i nieustanna wiara, że istnieje gdzieś szczęście całkowite, spokojne, dla wszystkich ludzi i rzeczy... Zasadą bytu ludzkiego jest to, aby człowiek mógł zawsze korzyć się przed nieskończenie wielkim. Jeżeli ludzi pozbawić nieskończenie wielkiego, nie zechcą żyć i umrą w rozpaczy. Nieskończoność i bezmiar są tak samo ludziom potrzebne jak ta mała planeta, na której żyjemy... Przyjaciele moi! Wszyscy, wszyscy: niech żyje Myśl! Wielka Myśl wieczna, bez kresu! Każdy człowiek, każdy bez wyjątku, niech się ukorzy przed tym, co jest Wielką Myślą. Najgłupszy człowiek musi mieć coś wielkiego dla duszy...

FIODOR DOSTOJEWSKI
Biesy — cz. II, rozdz. VII
Przełożył Tadeusz Zagórski



Joanna Guze

CAMUS, CZŁOWIEK TEATRU

„... Mecz niedzielny na stadionie wypełnionym po brzegi i teatr, który uwielbiam nade wszystko w świecie, są jedynymi miejscami, gdzie czuję się niewinny."
Albert Camus — *Upadek*

Przyjaciele Alberta Camusa ubolewają, że pisarz odstąpił od pierwotnego zamiaru i nie objął roli Narratora w swojej adaptacji *Biesów*, które w 1959 wystawił w *Théâtre Antoine* w Paryżu. Gdyby grał w sztuce, w dniu 4 stycznia 1960 byłby w teatrze; nie wsiadłby więc do samochodu jadącego z Lourmarin do Paryża; uniknąłby katastrofy, pozostałby przy życiu... Pierre Blanchar — grający w *Biesach* starego Wierchowieńskiego — na wiadomość o tej katastrofie i śmierci Camusa nie odwołał spektaklu zapowiedzianego na wieczór 4 stycznia. Wraz z całym zespołem uznał, że hołdem złożonym pamięci zmarłego będzie grać, a nie nie grać. Na tablicy, gdzie Camus swoim zwyczajem umieszczał kartki ze wskazówkami dla aktorów, wisiała jeszcze ostatnia, wyznaczająca rytm spektaktu: *Sztuka powinna zaczynać się jak fajerwerk, rozwijać wśród wybuchów ognia i kończyć się pożarem.*

Pasja Camusa dla teatru jest rzeczą znaną. Jeszcze o prozaiku i eseiście było głucho, kiedy w połowie lat trzydziestych Camus, wówczas młody człowiek zaledwie po studiach, zakłada w Algierze amatorską trupę teatralną *L'Equipe*. Jest jej animatorem, reżyserem, aktorem, niekiedy też scenografem. Wystawia sztuki rozmaitego rodzaju i autoramentu. Wśród nich figurują *Bracia Karamazow* w adaptacji Jacques Copeau. Camus gra w *Braciach* Iwana Karamazowa. W mniej więcej piętnaście lat później napisze



Albert Camus (1913—1960)

szkic o tej postaci — rozdział z wielkiego eseju filozoficznego *Człowiek zbuntowany*. Już w czasach *L'Equipe* myśli o przeniesieniu *Biesów* na scenę. Zanim do tego dojdzie, w swoim innym eseju filozoficznym, *Micie Syzyfa* (1942), zajmie się obszernie inżynierem Kiriłowem z *Biesów*, w części noszącej tytuł *Człowiek absurdalny*. Poprzedza ją motto z Dostojewskiego: *Jeśli Stawrogin wierzy, to nie wierzy, że wierzy. Jeśli nie wierzy, to nie wierzy, że nie wierzy.* Adaptacja *Biesów* jest jego robotą literacką i teatralną ostatnią. Gdyby chcieć stworzyć ramy dla dzieła Camusa — prozaika, eseisty, dramaturga, publicysty, człowieka teatru — otworzyć i zamknąć nawias tej twórczości, to u początku i końca jest teatr i Dostojewski.

Dostojewski jako patron, a w każdym razie jako jeden z patronów (nikt może, oprócz Nietzschego, nie fascynował go tak bardzo); teatr jako działalność. Niektórzy biografowie Camusa uważają, że literatura tylko przypadkiem odwróciła go od tej działalności, wysuwając się na miejsce naczelne. Gdyby nie wielki sukces powieści *Obcy*, kto wie, jak potoczyłyby się losy przyszłego laureata Nobla. Przypuszczenie raczej naiwne dla czytelnika Camusa, zwłaszcza tego, który zna jego *Notatniki*, ogłoszone już pośmiertnie. Ta lektura wystarczy, żeby wiedzieć, że materią, tkanką, duszą Alberta Camusa była literatura i myślenie o literaturze rozumianej niemal — przy wszystkich ironicznych, a nawet szyderczych akcentach — jako posłannictwo i moralność. Może słuszniej byłoby powiedzieć, że teatr istniał w nim do literatury równolegle, dając inne szanse i inne spełnienia. Godzące, przynajmniej po części, tego filozofa absurdu z absurdalną kondycją człowieka (absurdalną, ponieważ ograniczoną do czasu życia podległego arbitralnej śmierci, a więc zawsze niedopowiedzianą i niepełną). Za jedną z zasadniczych figur tej kondycji uważa aktorstwo:

Los aktora jest absurdalny (...) Włada tym, co przemijające (...) Z faktu, że wszystko musi kiedyś umrzeć, wyciąga najlepszą konkluzję. Aktor ma powodzenie albo go nie ma. Pisarz żywi nadzieję, nawet jeśli jest zapoznany. Zakłada, że jego dzieła zaświadczą o nim. Aktor w najlepszym razie pozostawi nam fotografię; jego gesty, jego milczenie, jego krótki oddech, jego miłosne tchnienie — nic z tego, czym był, nie dotrze do nas. Być nieznanym dla niego, to nie grać, a nie grać — to umrzeć po stokroć wraz z wszystkimi postaciami, które mógłby ożywić albo wskrzesić. Cóż dziwnego, że na najbardziej ulotnej twórczości zbudowana jest przemijająca sława? Aktor ma trzy godziny, aby być Jagonem czy Alcestem, Fedrą czy Glocesterem. W tym odcinku czasu budzi ich do życia i przywraca śmierci na pięćdziesięciu metrach kwadratowych desek. Absurd nie znajdzie nigdzie lepszej i pełniejszej ilustracji. Jakiż skrót będzie bardziej odkrywczy: życia cudowne, losy jedyne i bez luk wyrastają i giną w przestrzeni ograniczonej i w krótkim czasie. Gdy Segismundo schodzi ze sceny, jest niczym. W dwie godziny później można go zobaczyć przy kolacji w lokalu. Wtedy życie staje się snem. (Mit Syzyfa)

Ten rodzaj spełnienia, jakie daje aktorstwo — a szerzej teatr — uzyskiwał jako reżyser, adaptator, dramaturg, uczestnicząc w kreowaniu egzystencji, którą na scenie realizuje aktor. Stąd jego teatr był przede wszystkim teatrem aktora (co podnoszono w recenzjach; szczególnie ważki jest tu głos Jean Vilara, którego zdaniem Camus posiadał zdolność prowadzenia aktorów w wyjątkowym stopniu). Sztuk, które sam pisał, nie reżyserował niemal nigdy; jego *Kaligula*, którego wystawił na festiwalu w Angers

Albert Camus z Catherine Sellers podczas próby „Requiem dla zakonnicy".



w 1957, nie uchodził za spektakl udany, być może również przez porównanie z premierą w 1945, u Jean Louis Barraulta (sławna kreacja Gérarda Philipe w roli tytułowej). Być może dlatego też nie chciał reżyserować sztuk własnych, że nie spełniały one wysokich warunków, jakie stawiał dramatowi sam — i oczekiwań innych; toteż krytycy podkreślają, że przedwczesna śmierć Camusa pozbawiła literaturę francuską przede wszystkim dramaturga, który nie znalazł jeszcze pełnej formuły dla swego teatru. Tu zapewne jest przyczyna zwrócenia się Camusa w ostatnich latach życia ku tekstom innych autorów — Calderona, Faulknera, Dostojewskiego — których adaptował odnajdując w nich sploty dramatyczne i konflikty sprzecznych racji pasjonujące go najbardziej; na nich chciał budować teatr tragiczny — jedyny, jaki obchodził go naprawdę. Stąd adaptacja *Requiem dla zakonnicy* Faulknera *), którego prototyp, *Azyl*, nazwał *wtargnięciem tragedii greckiej do powieści kryminalnej;* stąd *Biesy* Dostojewskiego, które w większym jeszcze stopniu spełniały wszystkie jego pragnienia, problem buntu i buntu metafizycznego zwłaszcza — centralnej sprawy w jego własnej twórczości — racje zbawienia i potępienia i konflikt tych racji wiążąc w jeden wielki węzeł tragiczny.

Tekst sceniczny *Biesów* jest najwierniejszą z adaptacji Camusa. W tym sensie, że jego autor podporządkował się całkowicie Dostojewskiemu (przy oczywistej konieczności skrótów, która pociągała za sobą pominięcie pewnych wątków: przedstawienie paryskie i tak trwało 4 godziny). Powieść-teatr: tak można by nazwać tę adaptację, która jest przekładem na teatralne sytuacje sytuacji powieściowych i nie kryje swoich zależności od powieści, nawet formalnych (np. obecność w tekście scenicznym postaci Narratora). Od Camusa są tu akcenty rozłożone na pewnych szczególnie drogich mu problemach, włączenie do sztuki *Spowiedzi Stawrogina*, znajdującej się poza powieścią, zamiana czasu powieściowego na czas sceniczny; od niego wreszcie — co może najważniejsze — uwspółcześnienie języka, przydanie dialogowi rytmu i tempa, których nie miał i nie mógł mieć pierwowzór. Ten język, którym mówią bohaterowie *Biesów*, jest rozpoznawalnym językiem Camusa; oczywiście nie dotyczy to tylko warstwy słownej. Trzeba znać inne adaptacje powieści Dostojewskiego, żeby ocenić znaczenie tego języka, organizującego, porządkującego, rytmizującego, zdolnego dźwignąć *Biesy* — jeśli to w ogóle możliwe — bez materii powieściowej *Biesów*, i nawiązującego pełny kontakt ze współczesnym widzem. Może w tym właśnie jest największa zasługa adaptatora.

Joanna Guze

*) Faulkner-Camus, *Requiem dla zakonnicy*, reżyseria Alberta Camusa, Théâtre des Maturins, 1956. Polska premiera *Requiem* w reżyserii Jerzego Markuszewskiego, Ateneum, 1963.

Wersja polska adaptacji została opracowana i uzupełniona przez reżysera spektaklu fragmentami wyjętymi z oryginalnego tekstu *Biesów* (w szczególności obszernie rozbudowaną partią Narratora); te fragmenty przystosowano do stylistyki całości.





Pani uważa, że należę do tych ludzi, którzy zbawiają serca, rozgrzeszają dusze, usuwają ból. Niekiedy piszą mi o tym. Ale ja wiem n a p e w n o, żem zdolny jest raczej zaszczepić rozczarowanie i obrzydzenie. Nie jestem mistrzem kołysanek, chociażem niekiedy brał się i za to. A przecież wielu ludziom tego tylko potrzeba, aby ich ukołysać do snu.

Fiodor Dostojewski



O DOSTOJEWSKIM

(...) Rosję wyobrażał sobie jako jedną nieokiełzaną bezbrzeżną duszę, jako ocean nieogarnionych przeciwieństw. Ale właśnie ta barbarzyńska, niematerialna, wlokąca się w ogonie cywilizacji kraina Piotrów Wielkich i sekciarskiego samopalenia wydawała mu się najbardziej powołana do obdarzenia świata czymś nowym, jasnym i wielkim. Dostojewski wierzył, że właśnie Rosja odważy się w mękach sięgnąć po wspaniały cel — promienną przyszłość ludzkości.

(...) Dostojewskiego nazywają psychologiem, ponieważ najbardziej interesują go przeżycia duszy ludzkiej. Słuszniejsze byłoby jednak stwierdzenie, iż w jego utworach można znaleźć nadzwyczaj obszerny materiał dla psychologii, bowiem za psychologa uważamy kogoś, kto nie tylko umie analizować duszę ludzką, lecz również wyprowadza z tej analizy jakieś prawa psychologiczne. Tego Dostojewski nie umiał.

Powiedzieliśmy o instynkcie życia, który włada pisarzem. Nie dość na tym. Dostojewski rozkoszuje się życiem, rozkoszuje się namiętnie, boleśnie. Wszystkie jego powieści są jednym wielkim spazmem rozkoszy. I sam to doskonale rozumiał. Niejednokrotnie zatrzymywał się na myśli, że wszystkie klęski życiowe, nawet wszelki ból odczuwa jako rozkosz.

Przed kilku laty odpieczętowano pozostałe po Dostojewskim papiery. Znaleziono wśród nich dwa dawniej nie znane rozdziały z powieści *Biesy*. W pewnym miejscu Stawrogin mówi tam: *Gdyby wicehrabia, który mnie spoliczkował, chwycił mnie za włosy i jeszcze przygiął do ziemi, to, kto wie, może i nie odczułbym wcale gniewu.* W rozdziałach tych Dostojewski w sposób najbardziej określony i wyraźny analizuje rozkosz płynącą z cierpienia, zbrodni i upokorzenia.

Dostojewski umie przeistoczyć rzeczywistość w rozkosz. Często zanurza swe pióro w błocie i rozkoszuje się nawet tym błotem. Ale to nie znaczy, że je usprawiedliwia. Nie. Życiowe błoto przysparza mu cierpień. Często powraca do myśli, że w cierpieniu leży odkupienie. Uważa, że cierpieć powinni wszyscy, bowiem wszyscy są winowajcami każdego grzechu, każdej zbrodni. Zbrodnia jest powszechna, karze podlegają wszyscy. Taki jest światopogląd Dostojewskiego, nierozerwalnie związany z jego manierą artystyczną.

Anatol Łunaczarski
Dostojewski jako myśliciel i artysta — fragmenty
„Szkice literackie" — PIW, 1962
Przełożył Wiktor Woroszylski

Bohater interesuje Dostojewskiego jako odrębny punkt widzenia na świat i na siebie samego, jako stanowisko człowieka, który poznaje i ocenia siebie i otaczającą go rzeczywistość. Interesuje Dostojewskiego nie to, czym bohater jest w świecie, lecz to przede wszystkim, czym dla bohatera jest świat i on sam... Przecież tym, co należy ukazać i scharakteryzować, nie jest określone bytowanie bohatera ani jego trwałe oblicze, tylko ostateczny bilans jego świadomości i samowiedzy, w końcu — ostatnie słowo bohatera o sobie i o swoim świecie... Dostojewski szukał bohatera, który zajmowałby się głównie myśleniem, którego życie byłoby skoncentrowane na czystej funkcji poznawania siebie i świata... Bohater Dostojewskiego cały mieści się w samopoznaniu.

(...) W człowieku zawsze jest coś, co tylko on jeden może odkryć w swobodnym akcie samopoznania i mowy, co nie podlega zaocznej definicji z zewnątrz...

Póki człowiek żyje, żywi uczucie, że jeszcze nie osiągnął stanu dopełnienia, jeszcze nie wypowiedział swego ostatniego słowa... Człowiek nigdy nie pokrywa się z samym sobą. Nie można przyłożyć do niego formuły tożsamości: *A* jest *A*. Według artystycz-

nego założenia Dostojewskiego, autentyczne życie osobowości ludzkiej zaczyna się tam właśnie, gdzie człowiek nie pokrywa się ze sobą, gdzie wychodzi poza to wszystko, w czym jest bytem urzeczowionym, dającym się podejrzeć, zdefiniować i z góry przewidzieć — całkiem niezależnie od jego woli, „zaocznie". Autentyczne życie osobowości można poznać tylko drogą dialogowego wnikania, na które osobowość odpowiada dobrowolnym samoodsłonięciem.

Michał Bachtin

Fragmenty artykułu *Bohater i pozycja autora wobec bohatera w dziele Dostojewskiego.* Przełożyła Natalia Modzelewska (*Twórczość*, nr 1, 1971)

(...) Kiedy czytamy Dostojewskiego, ogarnia nas często strach przed jego wszechwiedzą, przed wdzieraniem się w cudze sumienie. Spotykamy u niego nasze własne tajemne myśli...

Dymitr Mereżkowski

(...) Co się tyczy Dostojewskiego, nie porzuciłem go tak bardzo, jak ci się zdawało, kiedym wspomniał o Tołstoju, który go mocno naśladował. U Dostojewskiego jest w stanie posępnego zgęszczenia wiele z tego, co się rozwinie u Tołstoja. Jest u Dostojewskiego ta pierwotna chmurność prymitywów, którą uczniowie rozjaśniają...

Marcel Proust

(...) Nic lepiej nie mąci i nie burzy lekarskich pojęć niż życie tego człowieka, który był drgającym kłębkiem nerwów, co chwila mającym konwulsje, „tak czułym, jakby mu zdzierano skórę i nawet powietrze sprawiało mu ból" (*Wspomnienia człowieka z lochu*). Życie to trwało bądź co bądź pełne sześćdziesiąt lat (1821—1881), czterdzieści zaś lat twórczości zbudowało kolosalne dzieło pisarskie, niesłychanie nowe i odważne, wezbrane pełnią charakterów i namiętności — dzieło, które przez „zbrodnicze" poznanie i szał „zbrodniczych" wyznań rozszerza naszą wiedzę o człowieku.

Tomasz Mann

(...) Twórczość Dostojewskiego, wzięta jako całość, okazuje się dramatem filozoficznym. Istotą jego skomplikowanych powieści jest walka o myśl i poszukiwanie jednolitej wiary. Jego powieść to filozofia *in actu*, to oglądanie idei w działaniu, w ruchu, w walce, w procesie nieustannych przemian i wiecznej odnowy. Nie są to więc skończone, nie pozostawiające żadnych wątpliwości i ogłoszone z bezwarunkową kategorycznością prawdy; każda jego powieść to proces poszukiwania filozofii, przejaw niespokojnej, bolesnej miłości do filozofii...

Leonid Grossman

(...) Dostojewski odkrył w dziedzinie psychologii to samo, co De Vries w nauce o przyrodzie: teorię mutacji spontanicznej. W człowieku zachodzi nagle mutacja, to znaczy znajduje on w sobie cechy, których w nim absolutnie przedtem nie było... To właśnie, co w ludzkiej naturze jest nieprzewidziane i nieznane, Dostojewskiego interesuje najbardziej... Nie był on ani barbarzyńcą, ani człowiekiem chorym. Jego powieści stanowią wzór kompozycji.

Paul Claudel

(...) Nie ma wątpliwości — jest to król, którego wśród współczesnych można porównać jedynie z Szekspirem... Być może jest on, po Aischylosie i Szekspirze, człowiekiem, który najgłębiej, najwnikliwiej przeniknął otchłanie serc i ciał...

Léon Daudet

(...) Nikt nie jest w stanie wiedzieć, na ile zbliżyliśmy się do Dostojewskiego w ciągu pięćdziesięciu lat od chwili, gdy pojawiły się jego książki; ile jego przepowiedni, ile jego przeczuć urzeczywistniło się w naszych żyłach, w naszym umyśle. Być może, ziemie nieznane, na których on pierwszy postawił stopę, stały się już naszą ojczyzną.

Stefan Zweig







We wspomnieniach każdego człowieka są pewne sprawy, których nie zwierza się wszystkim, chyba tylko przyjaciołom. Są i takie rzeczy, których nie zwierza się nawet przyjaciołom, chyba może sobie samemu, w sekrecie w dodatku! Lecz istnieją wreszcie rzeczy takie, których nawet sam sobie człowiek boi się powierzyć, a nazbiera się tego zawsze dość w porządnym człowieku. Właściwie mówiąc, to jest nawet tak: im człowiek jest porządniejszy, tym więcej tego się w nim nazbiera. Co się tyczy mnie, to niedawno dopiero zdecydowałem się przypomnieć sobie niektóre moje przygody, dotychczas zaś zawsze je pomijałem z pewnego rodzaju niepokojem...

Fiodor Dostojewski
Wspomnienia człowieka z lochu
Przełożyła Maria Grabowska



DOSTOJEWSKI NA SCENACH POLSKICH

Dostojewski nie napisał żadnego dramatu, młodzieńcze próby dramatyczne (tragedie o Marii Stuart i Borysie Godunowie) zaginęły bezpowrotnie. Wcześnie jednak twórcy teatralni (W. I. Niemirowicz-Danczenko, K. S. Stanisławski, W. E. Meyerhold) zwrócili uwagę na wybitnie dramatyczne walory jego powieści i opowiadań. Utwory wielkiego pisarza zaczęły się ukazywać na scenie już w końcu dziewiętnastego wieku (pierwsza adaptacja powieści *Wieś Stiepanczikowo i jej mieszkańcy* pt. *Sen wujaszka* pochodzi z roku 1870). W roku 1891 wystawił w swoim zespole *Wieś Stiepanczikowo* Konstanty Stanisławski i sam wystąpił w roli Wujaszka. W 1899 roku na scenie moskiewskiego Teatru Małego wystawiono *Idiotę*, w tym samym roku Stowarzyszenie Artystyczno-Literackie w Petersburgu pokazało na scenie *Zbrodnię i karę*, w roku 1910 odbyło się w MCHAT-cie przedstawienie *Braci Karamazow* w adaptacji W. I. Niemirowicza-Danczenki i W. W. Łużskiego, a w roku 1913 — *Biesów* pt. *Mikołaj Stawrogin*, w adaptacji tych samych autorów (inscenizacja *Biesów* spotkała się zresztą z ostrym sprzeciwem Maksyma Gorkiego).

Pierwszą inscenizacją Dostojewskiego w Polsce była *Zbrodnia i kara*, pokazana w czasie gościnnych występów zespołu rosyjskiego pod kierunkiem M. I. Pisariewa na wiosnę 1900 roku. Również *Zbrodnię i karę* wystawił w roku 1906 (31 maja) krakowski Teatr Ludowy. Rolę Raskolnikowa grał dyrektor teatru, późniejszy reżyser i dyrektor teatrów we Lwowie, Łodzi i Toruniu — Franciszek Rychłowski, Porfirego — Władysław Konarski, Razumichina — Jerzy Boroński, Sonię — Antonina Sokolicz.

Warszawska premiera *Zbrodni i kary*, opracowana „starannie i stylowo" w Teatrze Małym pod dyrekcją Mariana Gawalewicza, odbyła się dnia 10 lipca 1909 roku. W roli Raskolnikowa wystąpił gościnnie Andrzej Mielewski (potem grał tę rolę Leon Bzowski), Sonię grała Laura Dunin, Porfirego — Jan Guttner, Marmieładowa — Józef Zieliński. Przedstawienie cieszyło się powodzeniem i według określenia tłumacza adaptacji Hermana Czerwińskiego „robiło kasę". W roku 1910 *Zbrodnia i kara* ukazała się w teatrze lwowskim z Karolem Adwentowiczem w roli głównej, a w roku 1912 w Teatrze Popularnym w Łodzi (premiera 30 marca; obsada: E. Różańska, Leszko, Wacławska, I. Rajska, S. Chrzanowska, L. Pancewicz, A. Mielewski i in.).

Już po pierwszej wojnie światowej, 15 listopada 1924 roku, w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie odbyła się premiera *Idioty* w reżyserii Stanisławy Wysockiej (wg adaptacji H. Meidela). Księcia Myszkina grał Tadeusz Białkowski, Agłaję — Stanisława Perzanowska (w pozostałych rolach wystąpili m.in. Władysław Krasnowiecki, Zygmunt Chmielewski, Henryk Modrzewski). W rok później *Idiotę* wystawił w Warszawie teatr Szkarłatna Maska.

Najgłośniejszym przedstawieniem Dostojewskiego w okresie międzywojennym była wystawiona w Teatrze Polskim w Warszawie (28 kwietnia 1943 roku) *Zbrodnia i kara* w inscenizacji i reżyserii Leona Schillera, w scenografii Władysława Daszewskiego, ze słynną kreacją Aleksandra Zelwerowicza w roli Porfirego (pozostała obsada: Raskolnikow — Dobiesław Damięcki, jego matka — Stanisława Słubicka, Dunia — Zofia Tatarkiewicz-Woskowska, Marmieładow — Kazimierz Junosza-Stępowski, Sonia — Jadwiga Andrzejewska, Katarzyna Iwanowna — Irena Solska i in.). Na rok przed wojną, 23 lutego 1938 roku, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie wystawił *Wieś Stiepanczikowo* pt. *Sen wujaszka* w reżyserii Wacława Radulskiego (w roli księcia Gawryły wystąpił Józef Karbowski).

W pierwszych latach po zakończeniu drugiej wojny światowej Dostojewskiego wystawiano rzadko. W roku 1949 odbyły się dwie premiery: *Snu wujaszka* w Teatrze koszalińskim i *Braci Karamazow* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (13 lipca).

Utwory wielkiego rosyjskiego pisarza zdobyły sceny polskie naprawdę pod koniec lat pięćdziesiątych. W roku 1958 odbyły się dwie premiery *Zbrodni i kary:* 6 grudnia w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (adaptacja i reżyseria — Zygmunt Hübner, w roli Raskolnikowa — Edmund Fetting) i 16 grudnia w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (reżyseria — Bronisław Dąbrowski).

Dnia 24 stycznia 1959 roku wystawił *Zbrodnię i karę* Teatr Śląski im. Wyspiańskiego w Katowicach (adaptacja — A. S. Radziński, reżyseria — Józef Wyszomirski, w roli Raskolnikowa — Józef Zbiróg). Dnia 21 października 1961 roku w Teatrze 13 Rzędów w Opolu odbyło się pierwsze przedstawienie *Idioty* w inscenizacji i reżyserii Waldemara Krygiera (w roli księcia Myszkina wystąpił Z. Cynkutis, w roli Agłai — M. Komorowska). Dnia 19 stycznia 1963 roku wystawiono w warszawskim Teatrze Ateneum (Scena 61) *Białe noce* (adaptacja J. Zalewski, reżyseria — Wanda Laskowska, Ona — Elżbieta Kępińska, On — Władysław Kowalski), dnia 27 marca — w krakowskim Teatrze Starym *Wieś Stiepanczikowo pt. Sen* (adaptacja i reżyseria — Lidia Zamkow), dnia 9 listopada — w Teatrze Ziemi Mazowieckiej *Skrzywdzonych i poniżonych* (adaptacja i reżyseria — Krystyna Berwińska i Wanda Wróblewska), dnia 30 listopada — w Teatrze Polskim w Warszawie *Braci Karamazow* (adaptacja i reżyseria — Jerzy Krasowski, scenografia — Krystyna Zachwatowicz, muzyka — Krzysztof Penderecki; obsada: Fiodor Karamazow — Władysław Hańcza, Dymitr Karamazow — Stanisław Jasiukiewicz, Iwan Karamazow — Stanisław Zaczyk, Alosza Karamazow — Henryk Boukołowski, Smierdiakow — Bronisław Pawlik, Gruszeńka — Justyna Kreczmarowa, Katarzyna Iwanowna — Zofia Petri i in.). Dnia 19 grudnia tego samego roku na scenie Teatru Nowego w Poznaniu ukazała się inscenizacja *Wiecznego małżonka* (adaptacja i reżyseria — Stanisław Brejdygant).

W roku 1964 odbyły się dwie premiery dzieł Dostojewskiego. Dnia 14 marca Teatr Nowy w Łodzi wystawił *Wiecznego małżonka* w adaptacji i reżyserii Stanisława Brejdyganta, a dnia 9 kwietnia Teatr Powszechny w Warszawie — *Zbrodnię i karę* (adaptacja — Zygmunt Hübner i Adam Hanuszkiewicz, reżyseria — Adam Hanuszkiewicz, w roli Raskolnikowa — Adam Hanuszkiewicz, w roli Soni — Zofia Kucówna).

Dnia 16 listopada 1965 roku teatr w Częstochowie wystąpił z pierwszą inscenizacją trzech opowiadań w adaptacji Ryszarda Winiarskiego i Feliksa Falka — *Cudza żona, Krokodyl, Mąż pod łóżkiem.*

———→

Pomnik Dostojewskiego w Moskwie.



Wieś Stiepanczikowo i jej mieszkańcy doczekała się w roku 1966 aż dwóch inscenizacji: 25 lutego w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie pt. *Jego ekscelencja błazen* (adaptacja i reżyseria — Bronisław Dąbrowski) i 23 marca w Teatrze Polskim we Wrocławiu (adaptacja i reżyseria — Jerzy Krasowski).

Dnia 14 kwietnia 1967 roku Teatr Nowy w Poznaniu wystawił *Idiotę* w adaptacji i reżyserii Stanisława Brejdyganta. W tej samej adaptacji i reżyserii odbyła się premiera *Idioty* w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy (w rolach głównych wystąpili: Stanisław Brejdygant, Tadeusz Bartosik, Mirosława Krajewska, Zbigniew Zapasiewicz, Czesław Kalinowski, Ryszard Barycz, Halina Dobrowolska, Irena Górska, Zygmunt Kęstowicz).

W roku 1969 zanotowano dwie inscenizacje *Zbrodni i kary:* dnia 8 lutego w Teatrze Nowym w Poznaniu (adaptacja i reżyseria — Roman Kordziński, w roli Raskolnikowa — K. Borowiec) oraz dnia 29 marca w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu (dramatyzacja — S. A. Radziński, reżyseria — Hugo Moryciński, w roli Raskolnikowa — J. Ostrowski).

W roku 1971 na scenie Teatru Ateneum w Warszawie zobaczymy po raz pierwszy w Polsce inscenizację *Biesów* w adaptacji Alberta Camusa.

MARIA WOSIEK





NASZ REPERTUAR

GŁUPI JAKUB

Tadeusz Rittner, reżyseria: *Jan Świderski,* scenografia: *Władysław Daszewski*

CENA

Arthur Miller, przekład: *Kazimierz Piotrowski,* reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Andrzej Sadowski*

KURDESZ

Ernest Bryll, reżyseria: *Janusz Warmiński,* dekoracje: *Stanisław Zamecznik,* kostiumy: *Marcin Stajewski,* muzyka: *Włodzimierz Kotoński*

PEER GYNT

Henrik Ibsen, przekład: *Zbigniew Krawczykowski,* adaptacja i reżyseria: *Maciej Prus,* scenografia: *Wojciech Krakowski*

WSZYSTKO W OGRODZIE

Edward Albee, przekład: *Kazimierz Piotrowski,* reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Zofia Wierchowicz*

NIEMCY

Leon Kruczkowski, reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Andrzej Sadowski,* muzyka: *Włodzimierz Kotoński*

ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ

Andrzej Trzebiński, reżyseria: *Janusz Warmiński,* scenografia: *Ewa Stankiewicz* (Scena 61)

APETYT NA CZEREŚNIE

Agnieszka Osiecka, reżyseria: *Zdzisław Tobiasz,* scenografia: *Eryk Lipiński,* muzyka: *Maciej Małecki* (Scena 61)

POKOJÓWKI

Jean Genet, przekład: *Jan Błoński,* reżyseria: *Henryk Baranowski-Cordier* (PWST), scenografia: *Janina Ścieszko* (Scena 61)

Przedstawienie prowadzi:	*Regina Dąbrowska*
Kontrola tekstu:	*Wiesława Borkowska*
Kierownik techniczny:	*Stanisław Misierewicz*
Główny elektryk:	*Zygmunt Bomba*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	*Władysława Hrybka i Henryki Krzewickiej*
Kierownik malarni:	*Adolf Laskowski*
Kierownik pracowni modelatorskiej:	*Antoni Wiśniewski*
Kierownik pracowni tapicerskiej:	*Stefan Janowski*
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej	*Janina Chmielińska*
Brygadier sceny:	*Roman Pokorski*

Wydawca

Teatr ATENEUM w Warszawie
Redakcja programu: *Zbigniew Krawczykowski*
Opracowanie graficzne programu: *Zbigniew Celiński*

UWAGA, POSIADACZE SAMOCHODÓW!

Widzowie przyjeżdżający na przedstawienie samochodami osobowymi mają prawo do b e z p ł a t n e g o korzystania z parkingu strzeżonego znajdującego się przy Teatrze. Do wjazdu na parking i parkowania wozu podczas przedstawienia upoważnia okazanie ważnego biletu wstępu.

WDA-1. Zam. 454/71. Nakł. 5000. U-64

CENA ZŁ 5.—